

Peter Shaffer (zaliczany ongiś do młodych-gniewnych dramaturgów angielskich, obok Osborne'a, Pintera, Weskera i in.) liczy obecnie 60 lat. I jest młodszy nieco od swoich kolegów z owej grupy, do której przylgnęła nazwa: młodzi. Już w r. 1958, kiedy — wraz ze swymi sztukami *Czarna komedia* i *Białe kłamstwa* — pojawił się pierwszy raz w krakowskim Starym Teatrze, zreszczenie zarekomendowany reżyserem przez Zygmunta Hübnera oraz Romanę Próchnicką, trudno go było uważać za młodego twórcę. A co dopiero teraz, gdy minęło dalsze osiemnaście lat od tamtej wizyty, podczas powtórnego spotkania — tym razem na wielkiej scenie Teatru im. J. Słowackiego — w związku z prezentacją późniejszego o 14 lat dramatu *Amadeusz*.

No, dobrze — mógłby ktoś zapytać — ale co z tego wynika? Po prostu stwierdzenie, że *Czarna komedia* należąca do pierwszych (z grubszą) utworów alby-młodobuntowniczych. Shaffera, a przynajmniej tak traktowanych poniekąd hurtem, zawiera znacznie mniej ostrości satyrycznej od młodszego *Amadeusza*. Mogłoby to pobudzać do refleksji raczej przewrotnej, iż akurat młodsza sztuka postarzałego o kilkanaście lat Shaffera przywraca autorowi niejako tytuł młodzieńczego buntownika. Bo, choć *Czarna komedia* śmieszy formalnymi chwytami oraz odrobiną kpiny z życia „lepszych sfer” (i nie tylko), to jednak *Amadeusz* obnaża w sposób zgryźliwo-sarkastyczny, a jednocześnie celny artystycznie, odwieczne intrygi miernot, prowadzone przeciw bardziej utalentowanym, mądrzejszym i w ogóle wartościowszym jednostkom gdziekolwiek i w każdym czasie.

Wprawdzie pisarz wybiera na bohatera swej tragikomedii (a może tragifarsy?) postać Włóczygasa Amadeusza Mozarta, genialnego kompozytora austriackiego z drugiej połowy w. XVIII, więc podpira się i konkretnym człowiekiem oraz jego otoczeniem, i epoką, a wreszcie legendą czy... plotkami, na skutek czego wydawałoby się, że realia opowieści w jakiś sposób zamykają bieg wydarzeń w granicach historycznych i nie ponadto. A jednak *Amadeusz* wyodrębnia się z tego obrazu jednoznaczności, przechodząc w wymiary ponadczasowe. Shaffer zresztą odnajduje w „temacie Mozarta” — znów, jak choćby w *Czarnej komedii* — swego rodzaju odskocznicę do zastosowania *maneuwru* formalnego na zasadzie pokierowania akcją nie wprost. Czyli odegrania na scenie podwójnego niemal teatru w teatrze.

Skąd ten pomysł? Z jednej strony narzuca go autorska koncepcja dramaturgiczna poprzez oglądanie Mozarta oczami starszego o 6 lat, wpływowego już na dworze Józefa II, kompozytora i kapel-

mistra cesarskiego w Wiedniu — z pochodzenia Włocha — Antonio Salieriego. To właśnie tytułowego bohatera pod lupę jego antagonisty, lupę swolitego przemieszania adoracji wobec młodego geniusza i nienawiści podszytej wręcz obsesyjną zazdrością, sadyistycznie wykorzystywaną celem zniszczenia konkurenta, zarówno jako artysty, jak i człowieka pośród prostactkich manier oraz słownictwa, a także straszliwego rozpustnika — stwarza już ramy pierwszego teatru w teatrze *Amadeusza*. Z drugiej strony — uzupełniając działania tej sceny, otwartej dla widza, areną wewnętrznych śpied dramatycznych, staje się spowiedź sędziwego Salieriego, pełna samooskarżeń o

Zmowa miernot

otrucie Mozarta. Jakby chodziło o ugrumowanie mitu, że to właśnie Salieri zabił sprośnego (aczkolwiek równocześnie podziwianego) rywala — łącząc się nierozdzielnie z nim po śmierci i ratując dzięki temu swoje nazwisko od zapomnienia. Jak wiadomo, na próżno. Któż dzisiaj (z wyjątkiem fachowców) pamięta o muzyce Salieriego?

Amadeusz ze sceny TEATRU im. SŁOWACKIEGO — w tłumaczeniu Bogumila Trelikowskiego oraz reżyserii Vladimira Strniska i scenografii Josefa Čillera — budzi, jak sądzę, zrozumiałe zainteresowanie w obliczu konfrontacji ze słynnym (i chyba przereklamowanym) filmem Formana. Porównania wydają mi się bezprzedmiotowe ze względu na różne środki wyrazu artystycznego i możliwości techniczne kina oraz teatru. Zresztą, nie to jest najważniejsze. Ani potrzebne. W odróżnieniu od paru napisanych dotąd krytycznych ocen krakowskiego spektaklu, uważam, że Vladimir Strnisko miał prawo zagrać *Amadeusza* w konwencji groteskowo-karykaturalno-zdemonizowanej, albowiem konwencja ta odpowiada w zasadzie deformacjom portretu Mozarta w pogrubi-nych soczewkach szkiele, którymi Salieri (a raczej jego, zinfantylizowana na starość, wyobraźnia) podgląda retrospektywnie trywialnego, młodego zarozumiałca. Gdyż tak właśnie chce widzieć *Amadeusza*, aby usprawiedliwić przede wszystkim siebie!

Stąd — jak mniemam — ów teatr w teatrze Salieriego sprowokował reżysera

do podwójnego chwytu formalnego. Mianowicie, do wysunięcia na czoło relacji scenicznej — oprócz adwersarza Mozarta jako narratora — także dodatkowych *podpowiadaczy* akcji, donosicieli i sług głównego intryganta. Można by się splecać, czy nie za dużo tych chwytów, mechanizmów inscenizacji i przedobrzeń, a nawet pewnych uproszczeń, ale nie można pominąć faktu, że akurat w tak przyłej tej konwencji stylizacyjnej przedstawienie trafnie zmierza ku swej puencie w scenicznym manifestie — przestrodze Salieriego do wszystkich przeszłych i przyszłych miernot świata.

Nie wahałbym się nazwać tego *Amadeusza* z Teatru im. J. Słowackiego najlepszym jego spektaklem ostatnich dwóch sezonów, zwłaszcza że — co nieczęsto zdarza się również na naszych czołowych scenach — wyróżnia się on wybornym aktorstwem przynajmniej czterech pod-stawowych ról oraz dobrą jakością i wyrównanym poziomem artystycznym reszty obsady z tzw. drugiego planu.

Ogromny postęp w osiągnięciu dojrzałości warsztatowej wykazał Jan Frycz jako Mozart. Właśnie taki, jakiego zniechęcił Salieri Shaffera: w sylwetce wiecznego, świntuszającego, zepsutego „ehłopaka”, któremu (o zgrozo!) sprzyjały jeszcze Muzy i uwodzone gromadnie dziewczyny. W moim odczuciu była to (dotąd) najwybitniejsza kreacja aktorska Frycza. Wielką, w wysmakowanym wyrazie tragikomizmu, rolę zagrał Jan Peszek (Salieri) niemal z ekwilibrystyczną zręcznością przyoblekania się w maski oraz pozy zautożalonego Mozartem i żądnego jego głowy obsesjonata. Również Aldona Grochał — wcielająca się w postać narzeczonej i żony *Amadeusza* — potrafiła przepoleć bardzo złożoną psychicznie, sceniczną osobowość Konstancji Weber, i zmysłowością prawie ladczyńską, i godnością kobiety walczącej o egzystencję oraz pozycję zawodową męża. Do tych trzech kreacji — alby innych, a przecież mieszających się w groteskowych nurtach inscenizacji — dołączyć należy rolę Aleksandra Bednarza (Józef II), który z dowcipnym dystansem podtrzymywał prawdziwą całość konwencji przerysowania postaci oczami i namietnościami Salieriego. Dworskie „układy” i zmywy miernot reprezentowali epizodycznie, tym niemniej wyrazistie: Romuald Michalewski (Hrabia v. Stracke), Marian Dziędziel (Orsini-Rosenberg) i Feliks Szajnert (Baron van Swieten). Dwojkę donosicieli — śpiczów — konferansjerów tworzyli: Sta-womir Rokita i Janusz Łagodziński, zaś jako Majordomus Salieriego wystąpił Zbigniew Ruciński.

JERZY BOBER